

59



LES ARTS ET LES TECHNIQUES GRAPHIQUES

ARTS ET MÉTIERS GRAPHIQUES • N° Spécial 59

Van fotografie tot wafelijzer: Yvonne Serruys als auteur voor *Arts et métiers graphiques*

Marjan STERCKX

Tussen 1934 en 1939 schreef de Belgisch-Franse kunstenaress Yvonne Serruys (Menen, 1873 - Parijs, 1953) zeven teksten voor het tijdschrift *Arts et métiers graphiques*: twee in 1934, twee in 1936, en vervolgens jaarlijks één.¹ Zij was toen voornamelijk beeldhouwster, maar had eerder ook al wat gepubliceerd.² Ze hield bovendien een dagboek bij, dat ze ooit hoopte uit te geven, maar dat ging verloren. Net als iedere tijdgenoot schreef ze talloze brieven, waarvan er enkele bewaard bleven. In een daarvan, uit 1926, omschreef ze haar takenpakket als volgt: “Moi, j’ai repris le collier : je suis sculpteur au rez-de-chaussée, maîtresse de maison et cuisinière au 2ème étage, et j’écris le soir [...]. C’est beaucoup pour une seule femme, mais on s’enrichit dans la vie multipliée par les autres [...]”.³

Die meervoudige ervaring, in de kunst en in het huishouden, spreekt uit de onderwerpen en de aanpak van Serruys’ artikelen voor *Arts et métiers graphiques*. Die behandelen – parallel met de politiek van het blad en de artikelen van andere auteurs – enerzijds moderne kunstenaars-ontwerpers (André Vigneau, Edward Steichen, Remy Duval en Hans Fischer), allen onder meer fotografen, en anderzijds de iconografie

1 Yvonne Serruys, ‘André Vigneau,’ *Arts et métiers graphiques* 40 (1934): 21-27; Yvonne Serruys, ‘Les étiquettes de mercerie,’ *Arts et métiers graphiques* 41 (1934): 32-35; Yvonne Serruys, ‘La loterie racontée par l’image,’ *Arts et métiers graphiques* 54 (1936): 25-32; Yvonne Serruys, ‘Décors d’Espagne,’ *Arts et métiers graphiques* 54 (1936): 58-59; Yvonne Serruys, ‘Steichen,’ *Arts et métiers graphiques* 57 (1937): 50-54; Yvonne Serruys, ‘Hans Fischer,’ *Arts et métiers graphiques* 63 (1938): 44-48; Yvonne Serruys, ‘Fers à gaufres,’ *Arts et métiers graphiques* 67 (1939): 32-36.

2 Bijvoorbeeld Yvonne Serruys, ‘Emile Claus, peintre de figures,’ *Gand artistique* 5:6 (1926): 109-113; Yvonne Serruys, ‘Le coton américain,’ *Europe. Revue mensuelle* (1932): 130-141.

3 Privé-archief Yvonne Pellegrin-Dumas: Yvonne Serruys, Brief aan de familie Pellegrin, 20 april 1926. Het bedoelde schrijfwerk betrof bovengenoemd artikel voor *Gand artistique* over de Belgische schilder Emile Claus, voor wie zij in dat jaar ook het monument voltooidde in Gent. Serruys werkte en woonde toen, met haar echtgenoot Pierre Mille, in een herenhuis met binnenkoer op het Parijse Île Saint-Louis. In datzelfde pand woonde ook de schilder Emile Bernard, die haar portretteerde. Twee huizen verder bevond zich, tot maart 1913, de atelier-woonst van beeldhouwster Camille Claudel. (cf. Marjan Sterckx, ‘Yvonne Serruys, buurvrouw van Camille Claudel,’ *Gynaïka magazine* 5:17 (2004): 20-24.)

van dagdagelijkse gebruiksvoorwerpen (etiketten van garen, decoratieve wafelijzers en loterijbiljetten). Serruys' bespreking van die laatste onderwerpen, die zij zelf lijkt te hebben voorgesteld, doet denken aan Roland Barthes' latere *Mythologies* (1957), waarin bijvoorbeeld de moderne 'mythe' van reclame voor zeepoeder en margarine, of de nieuwe Citroën DS wordt besproken.

Serruys bespreekt haar onderwerpen met het oog van een kunstenaar en met de nuchterheid van iemand die met beide voeten in het leven staat. Kunst en dagelijks leven zijn voor haar nauw verbonden, zoals ze in haar artikel over de patronen in wafelijzers metaforisch stelt: "l'art, qui est partout, s'est glissé dans les gaufriers avec la pâte".⁴ In haar artikel over Steichen luidt het: "Il est un photographe. Il est aussi un Américain. Ce qui pour moi veut dire un être de plain-pied avec la vie",⁵ en het artikel over Fischer eindigt ze door te schrijven "que seuls comptent la connaissance directe de la vie et le don d'échange".⁶ In haar stuk over de geschiedenis van loterijbiljetten, een recensie van een tentoonstelling in het Parijse Musée Carnavalet, is het niet zozeer hun vormtaal die haar interesseert, maar wel wat de verlotingen, en de objecten, tekeningen en teksten die daarbij horen, kunnen vertellen over de samenleving in al haar geledingen: "ce qui est plus intéressant encore que les heures et malheurs de la loterie en elle-même, c'est l'influence de ce jeu dans la vie de la cour et du peuple, influence dont témoignent les objets, les dessins, les écrits".⁷

Serruys' teksten zijn helder en aangenaam leesbaar, ook al geven ze blijk van een rijke woordenschat met vakjargon – bijvoorbeeld 'guillochage' (het voorzien van een versiering van dooreengevlochten lijnen) in haar artikel over de wafelijzers. Ze vertonen vaak een originele invalshoek, een persoonlijke toets, en een opmerkelijke stijl, met hier en daar stijlfiguren en woordspelingen, soms poëtisch van aard ("le vrai enfer des fers à gaufres est sans flammes, et les moulages déposés au pied des gaufriers ne sont peut-être que les pierres tombales des gaufres mortes"⁸). Ze bevatten scherpe en originele observaties, getuigend van een ruim referentiekader en een gedegen historische kennis. Wanneer Serruys citeert, verwijst zij in een voetnoot naar haar bron, en haar illustraties zijn voorzien van onderschriften, wat duidt op een wetenschappelijke attitude. Net als haar foutloze brieven met soms literaire kwaliteiten getuigen Serruys' artikelen voor *Arts et métiers graphiques* van een intelligentie gevoed door een stimulerende intellectuele en artistieke omgeving, en een degelijke, klassieke scholing.

4 Serruys, 'Fers à gaufres,' 33.

5 Serruys, 'Steichen,' 51.

6 Serruys, 'Hans Fischer,' 48.

7 Serruys, 'La loterie,' 25.

8 Serruys, 'Fers à gaufres,' 36.

Als lid van de West-Vlaamse burgerij liep Serruys in de late negentiende eeuw school in het gereputeerde lyceum van de Zusters van Liefde ('Het Fort') in Kortrijk. Haar verwijzingen naar bepaalde tradities in Vlaanderen of 'le Nord' (bijvoorbeeld het lottospel *quine* dat men daar nog speelt – thans 'kienen' genoemd) in enkele van haar artikelen zijn dan ook gebaseerd op eigen ervaring. Met haar broer Daniël, die filoloog werd, maakte ze een Italiëreis, en later zou ze met haar echtgenoot mee-reizen naar de Franse koloniën en protectoraten, zoals Tunesië, waar ze ook twee monumenten realiseerde. Haar artistieke opleiding kreeg ze eerst van luminist Emile Claus in Astene en van neo-impressionist Georges Lemmen in Brussel, waarna ze besloot om te gaan beeldhouwen en in de leer ging bij beeldhouwer Egide Rombaux in Brussel. Het verbaast dan ook niet dat Serruys in haar artikelen over Vigneau en Steichen expliciet melding maakt van de overstap die ook zij maakten van de schilderkunst naar een ander métier. Haar artikel over Steichen vangt namelijk als volgt aan: "Ce fut un peintre. C'est aujourd'hui un des maîtres de la photographie".⁹ In haar tekst over Vigneau luidt het: "André Vigneau était peintre. Il a un jour quitté la peinture comme on abandonne une chambre où l'on manque d'air. Il ne l'a pas quittée. Il en est sorti."¹⁰

Omstreeks 1900 vertrok Serruys, net als de meeste van haar gezinsleden, voorgoed naar Parijs. Daar exposeerde ze haast jaarlijks op de Salons en in galleries. Eerst toonde ze schilderijen, maar vanaf 1905 uitsluitend nog beeldhouwwerk, vooral portretten en naakten, en toegepast werk: kleurrijke vazen en schalen, gemaakt in samenwerking met de glasmanufactuur van Georges Despret. Haar glaswerk en statuettes van voor de Eerste Wereldoorlog sluiten stilistisch aan bij de art nouveau. Haar naoorlogse werk, vaker in steen, is robuuster en gestileerder en sluit aan bij de art deco. In de jaren twintig en dertig werkte zij ook meermaals samen met art-deco-architecten als Joseph Hiriart, Georges Beau en Georges Tribout voor publieke monumenten in België, Frankrijk en haar protectoraten, en voor moderne decoratieve sculptuur. Ze stelde niet alleen tentoon op de Salons des Beaux-Arts, maar ook op de Salons des Artistes Décorateurs, vooral in de jaren twintig en dertig.

Gelijktijdig, en passend bij het programma van het tijdschrift, brak Serruys in *Arts et métiers graphiques* een lans voor de zogenaamde 'arts décoratifs', 'arts appliqués' of 'arts industriels', die zij niet gescheiden wilde zien van de zogenaamde autonome of hoge kunst. Dat doet ze bijvoorbeeld in haar artikel uit 1938 over het veelzijdige vernieuwende werk (affiches, reclame, installaties, etalages, decors, teksten etc.) van de jonge Zwitserse ontwerper Fischer, dat ze plaatst tussen propaganda en poëzie,

⁹ Serruys, 'Steichen,' 50.

¹⁰ Serruys, 'André Vigneau,' 21.

in plaats van het louter aan één van beide domeinen toe te wijzen. Steichen noemt ze naast “photographe” ook “poète”. In haar tekst over Steichen komt die smelting tussen toegepaste en vrije kunst meermaals aan bod wanneer ze het heeft over zijn vroege ontwerpen voor affiches (“Il sait toute la portée du dessin publicitaire. Il sait que c’est un art et que des milliers de gens chaque jour voient ses affiches, des milliers de gens qu’aucune autre forme de l’art n’atteint”¹¹). Hetzelfde gebeurt wanneer ze wijst op Steichens combinatie van een technische kennis en artistieke aanpak als fotograaf, die blijkt uit zijn eigen “style” en “expressions qui jusqu’à la photographie n’étaient en quelque sorte pas ‘permises’”: “Il connaît toutes les possibilités optiques. Il manie les spotlights en maître. Et comme tous les grands bonshommes, il n’est pas un technicien ou un artiste, mais un mélange indissociable des deux”.¹² Verderop in de tekst houdt ze nogmaals een pleidooi voor de waardering van de artistieke kwaliteiten in (Steichens) commercieel fotografisch werk in opdracht, dat niet als minderwaardig mag worden beschouwd:

“Steichen est à la fois le grand photographe des gens du monde et le meilleur tremplin publicitaire. Dans la même journée il fait poser les grands hommes et les meilleurs modèles, les vedettes et leurs produits de beauté. Comme il est intelligent, il ne fait pas de différence entre son œuvre publicitaire et l’autre [...]. Pour Steichen, l’Art, le vrai, a toujours été commercial. Michel-Ange travaillait pour un patron, Léonard de Vinci aussi. Les vases grecs des musées n’ont pas été faits pour les musées. « L’Art pour l’Art est mort, s’il a jamais vécu », dit Steichen, et avec joie il met tout le talent dont il est capable dans une photo de tube de pâte dentifrice ou de savon pour la barbe, toute sa technique et toute sa fantaisie dans les photos qu’il fait pour servir de base aux soies imprimées : avec des allumettes, des morceaux de sucre, il compose, à petits coups de lumière, tout un monde fantastique.”¹³

Op dezelfde manier wijdt Serruys haar artikelen voor *Arts et métiers graphiques* zowel aan grote kunstenaars als aan ‘banale’ producten.

Serruys’ teksten voor het blad vertrekken soms vanuit persoonlijke fascinaties en herinneringen (de merceriebandjes die ze als meisje verzamelde en koesterde, de wafels die ze als kind met confituur opvulde, of waarin ze als verrassing rozijnen vond), of persoonlijke contacten. Met de fotograaf en cineast Vigneau, onderwerp van haar eerste artikel voor *Arts et métiers graphiques*, was Serruys persoonlijk vertrouwd. Hij werd rond die tijd immers de tweede echtgenoot van haar nichtje, dat dezelfde naam kreeg als zichzelf: Yvonne Serruys, de dochter van haar broer Paul. De beeldhouwster portretteerde haar mooie nichtje op zeventienjarige leeftijd als

11 Serruys, ‘Steichen,’ 52.

12 Ibid., 51.

13 Ibid., 54.



Afbeelding 1. Het artikel over André Vigneau. Yvonne Serruys, 'André Vigneau,' *Arts et métiers graphiques* 40 (1934): 21.

zwemster; de buste werd onder meer getoond op de Parijse Salon d'Automne van 1923 in steen, en op die van 1935 in brons. Het beeld werd bovendien meermaals fotografisch gereproduceerd, onder andere in 1923 in *Vogue* – het blad waarin ook Steichens portretfoto's van *celebrities*, mannequins, acteurs en danseressen verschenen, zoals Serruys in haar artikel over Steichen vermeldt. Vigneaus fotografische portret van zijn echtgenote uit 1938 verscheen in *Camera*. Kwam haar tante misschien via Vigneau als auteur bij *Arts et métiers graphiques* terecht, of was het zij die het tijdschrift voorstelde om een artikel aan hem te wijden?

Serruys vertoefde rond 1930 hoe dan ook in de progressieve intellectuele en artistieke kringen in Parijs. Samen met haar echtgenoot, de schrijver, journalist en diplomaat Pierre Mille, hield zij tussen 1910 en 1940 op zaterdagen een invloedrijk Salon (Les Salons du samedi). Tot de gasten behoorden onder anderen Anatole

France, Philippe Berthelot, Paul Claudel, Isadora Duncan, Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, en Emile Claus en Emiel Vandervelde uit België. Steichen fotografeerde meerdere van hen, en mogelijk bezocht hij ook wel eens het Salon van de Milles of ontmoette hij Serruys bij een dergelijke gelegenheid. In elk geval correspondeerden ze voordat zij haar artikel schreef (“m’écrit-il”, staat er na een uitspraak).¹⁴ Zelf bezocht Serruys menig literair Salon, waaronder dat van Mme Arman de Caillavet en dat van Natalie Barney. Ze maakte ook deel uit van het netwerk van intellectuele vrouwen dat later bekend zou worden als ‘women of the left bank’, met onder meer Barney, Djuna Barnes, Janet Flanner, Peggy Guggenheim, Marguerite Yourcenar, Adrienne Monnier (die ook schreef voor *Arts et métiers graphiques*), Colette en Louise Hervieu.¹⁵ Die laatste twee zijn overigens geportretteerd in nummer 57 van *Arts et métiers graphiques*, waarvoor Serruys schreef. Via haar jongere zus Jenny en haar man William A. Bradley kreeg zij dan weer toegang tot een netwerk van moderne schrijvers als James Joyce, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, Jean-Paul Sartre, André Malraux of Gertrude Stein. Jenny Serruys en Bradley hadden namelijk in 1923 op het Île Saint-Louis een literair agentschap opgericht dat Angelsaksische auteurs in Frankrijk op de markt bracht en Franse auteurs in Amerika.

De foto’s van Steichen kunnen volgens Serruys de wereld van die tijd beter oproepen “dan heel wat boeken”. Zij gelooft in de kracht van het beeld. Een gereproduceerde foto van Steichen van een glamoereus opgemaakte, breed lachende jongedame op de rug gezien op een zitbank voor een spiegel, bevat voor haar “du miracle”.¹⁶ De foto overstijgt genres en is tegelijk een modefoto, een portret, en een symbool voor de jeugd. Bij het artikel over Vigneau staan acht van zijn foto’s, waarvan enkele uit een beeldroman voor de Belgische schrijver Georges Simenon en enkele volbladafbeeldingen. Vermoedelijk gebeurde de beeldselectie en beeldzetting door de auteur, in samenspraak met de beeldredactie van het tijdschrift en met de artiest in kwestie. In het geval van Vigneau interviewde Serruys hem kennelijk, zoals blijkt uit de citaten in de tekst, die – anders dan haar andere stukken – het midden houdt tussen een essay en een interview. Mogelijk maakten zij tijdens hun gesprek al een selectie van de te reproduceren beelden.

De gefotografeerde vrouwelijke naakten gereproduceerd bij de artikelen over Vigneau, Steichen en Fischer doen sculpturaal aan, en doen denken aan de contemporaine stenen en bronzen naakten van Serruys. Hetzelfde geldt overigens voor ver-

14 Ibid., 54.

15 Zie Marjan Sterckx, ‘La chaîne des dames: le réseau d’une artiste à Paris, ca. 1900-1950,’ te verschijnen in *La création au féminin: territoires et réseaux*, red. Marianne Camus, Valérie Dupont en Valérie Morisson (Dijon: Presses Universitaires, 2016); Marjan Sterckx, ‘Lucie, Yvonne and Camille. A Chain of Women (Sculptors) in Paris, 1900-1945,’ in *Genre, arts, société: 1900-1945*, red. Patricia Izquierdo (Paris: Inverses, 2012), 83-108.

16 Serruys, ‘Steichen,’ 54.

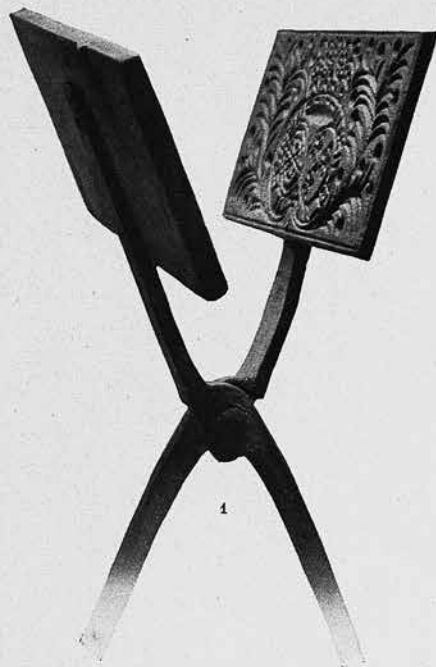


Afbeelding 2. Het artikel over loterijbiljetten. Yvonne Serruys, 'La loterie racontée par l'image,' *Arts et métiers graphiques* 54 (1936): 25.

gelijkbare foto's van sculpturale naakten van Remy Duval, van wie in nummer 54 van *Arts et métiers graphiques* uit 1936 enkel een foto is afgebeeld uit zijn fototentoonstelling *Décors d'Espagne*, die door Serruys werd besproken. Steichen, thans onder meer bekend om zijn nachtelijke foto's van Auguste Rodins *Balzac*, zou bij een van Rodins torso's met tranen in de ogen hebben uitgeroepen: "Ciel, quelle photo cela ferait!...", zo schrijft Serruys.¹⁷ Zelf liet zij ook haar beeldhouwwerk fotograferen, vooral door de Parijse fotograaf Vizzavona.¹⁸ Uit haar artikelen over Duval en Steichen blijkt dat zij spreekt vanuit een ervaring met het medium fotografie.

¹⁷ Ibid., 52.

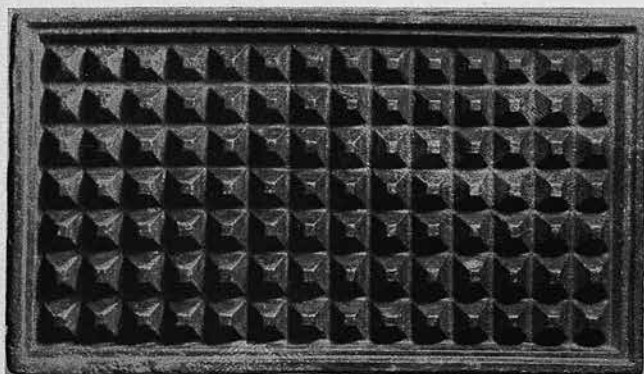
¹⁸ Zie o.m. Marjan Sterckx, 'Het fonds Druet-Vizzavona: een potentiële goudmijn,' *FotoMuseum Magazine* 30 (2004): 74-83.



FERS

DÉDIONS CET ARTICLE A CEUX — ILS SONT NOMBREUX — POUR QUI MANGER DES GAUFRES FUT TOUJOURS SYNONYME DE MANGER DES CARRÉS. ILS SONT TELLEMENT NOMBREUX QUE, RENONÇANT AUX DÉFINITIONS PLUS LARGES ET PLUS PRÉCISES, LE PETIT LAROUSSE DIT MAINTENANT DES GAUFRES QUE CE SONT « DES PATISSERIES MINCES ET LÉGÈRES CUITES ENTRE DEUX FERS QUADRILLÉS ». QUADRILLÉS?... ICI S'ÉMEUT LE CŒUR DES AMIS DES GAUFRES. CERTES, LA GAUFRE LA PLUS CLASSIQUE EST QUADRILLÉE. SA SURFACE EST CREUSÉE D'ALVÉOLES RÉGULIÈRES QUI RAPPELLENT L'ORIGINE DE SON NOM, DE CE NOM VENU DU WALLON « WAF », DU BAS-ALLEMAND « WAFFEL » ET QUI ÉVOQUE LA RUCHE ET LE GÂTEAU DE MIEL. CETTE ORIGINE, NOUS N'Y PENSIONS GUÈRE QUAND, PETITS ENFANTS, NOUS REM-

A GAUFRES



PLISSIONS AVEC APPLICATION CHAQUE ALVÉOLE DE NOTRE GÂTEAU AVEC DE LA CONFITURE OU DU RAISINÉ, « PLUS SOIGNEUSEMENT QUE NE FAIT L'ABEILLE A BASTIR SES GOFFRES DE CIRE OU ELLE FAIT LE MIEL » COMME DIT AMYOT. SEUL NOUS IMPORTAIT DE SAVOIR SI LA GAUFRE ÉTAIT DE FROMENT OU DE BLÉ NOIR, SI LE FER AVAIT ÉTÉ FROTTÉ DE BEURRE OU DE LARD FRAIS, SI NOUS ALLIONS TROUVER PAR SURPRISE DANS LE GÂTEAU DE PETITS MORCEAUX DE SUCRE CANDI, DES AMANDES OU DES RAISINS. NOUS MANGIONS DES CARRÉS, MAIS TOUT EN LES MACHANT, NOUS SAVIONS QUE NOUS EUSSIONS AUSSI BIEN PU MORDRE DANS L'ARBRE DU BIEN ET DU MAL, DANS L'A-



GNEAU PORTEUR DE CROIX, DANS LES LONGS CHEVEUX DE GENEVIÈVE DE BRABANT, QUE NOUS AURIONS PU DÉVORER DES INITIALES, DES CŒURS, DES CATHÉDRALES, DES GUIRLANDES ET DES RINCEAUX. NOUS SAVIONS QUE LES FERS ENTRE LEURS LÈVRES NOIRCIES CACHENT LES SECRETS LES PLUS VARIÉS. CAR L'ART, QUI EST PARTOUT, S'EST GLISSÉ

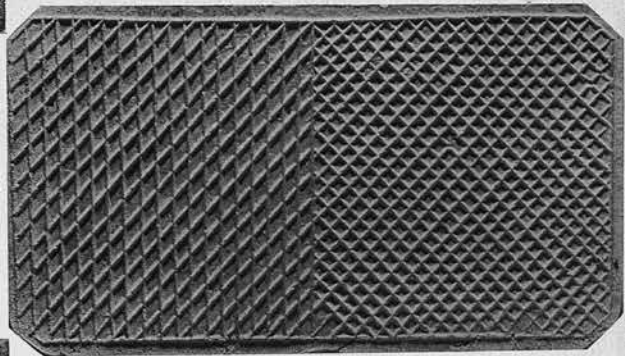


DANS LES GAUFRIERS AVEC LA PÂTE. LE BURIN A TRACÉ DES SILLONS, DES MÉANDRES, ESQUISSE DES PORTRAITS, RAPPORTÉ DES LÉGENDES. PARFOIS L'IMAGE NE TIENT QU'UNE FACE DU GÂTEAU, MAIS RETOURNONS LA GAUFRE : L'ENVERS VAUT L'ENDROIT. PARTOUT IL Y A FANTAISIE ET DIVERSITÉ. VOICI, SUR UN FER PAYSAN, UN BEL EXEMPLE DE GUILLO-



1. Fer des figures 3 et 4 avec son articulation (Musée des Arts et Traditions Populaires).
2. Fer à gaufres paysan (Musée des Arts & Traditions populaires).
3. Fer à blason et à rinceaux (Musée des A. & T. Populaires).
4. Avers du n° 3.
5. Fer paysan, trouvé en Périgord (Coll. André Vigneau).
6. Avers du n° 5.
7. Fer à armoiries (Musée de Cluny).

1. Iron of Figures 3 and 4, showing its articulation.
2. Peasant wafer iron, Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris.
3. Iron with crest and foliage, Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris.
4. Reverse of n° 3.
5. Peasant iron found in Périgord. André Vigneau Collection.
6. Reverse of n° 5.
7. Iron with coat of arms. Musée de Cluny, Paris.



CHAGE, OU L'ARTISAN DONNE ÉCHANTILLONS DE SON SAVOIR ET EXPRIME LE REGRET DE N'AVOIR PU, POUR LE PRIX QUI LUI FUT PAYÉ, RECOMMENCER AU VERSO DU FER À RACONTER UNE AUTRE HISTOIRE.

AU COURS DES SIÈCLES, L'ORNEMENTATION DES GAUFRIERS VARIE ET PARAÎT SUIVRE DES MODES. LES FERS ANCIENS



SONT GÉNÉRALEMENT ORNÉS DE DESSINS LINÉAIRES, DE FIGURES GÉOMÉTRIQUES. LA DÉCORATION ENSUITE S'ASSOULIT. NAISSENT LES GUIRLANDES, LES FLAMMES, LES ENTRELAÇOS. VERS LE XVIII^e SIÈCLE CE SONT LES OISEAUX QUI L'EMPORTENT, ET LES FLEURS, LES COQUILLES ET LES CŒURS, MAIS S'IL REFLÈTE CES COURANTS, LE FER À GAUFRE TÉMOIGNE AUSSI DES

De grafische vormgeving van de artikelen oogt verrassend vernieuwend en sluit telkens aan bij het onderwerp. Zo is de tekst over de wafelijzers gezet volgens een dambord- of wafelijzerpatroon, met vakjes die afwisselend met tekst en met een afbeelding gevuld zijn (afbeelding 3). Het lettertype voor de titel heeft diepte en een brede rand, hetgeen perfect aansluit bij de typologie van de wafelijzers, en ook de keuze voor kapitalen voor de tekst past prima bij de weinig verfijnde motieven op de wafelijzers. Het tekstblok met de inleiding over de loterijbiljetten is dan weer schuin geplaatst. Verderop in de tekst is dat ook met de afbeeldingen gebeurd, mogelijk als visuele hint naar het rad van fortuin, waarvan meermaals sprake is in de tekst. Een prent van vrouw Fortuna in medaillonvorm dient als uitvergroete letter 'O' in de titel (afbeelding 2), en de met stippen versierde rand van die prent vormde de inspiratie voor het lettertype van de titel, dat tegelijk kan refereren aan de toen opkomende met gloeilampen gevulde letters of decoraties voor casino's.

Zowel naar vorm als naar inhoud sluiten Serruys' bijdragen voor *Arts et métiers graphiques* aan bij het programma van het tijdschrift. Haar schrijfstijl en haar keuze van onderwerpen getuigen van haar intellectuele en progressieve karakter en entourage. Serruys' artikelen vertolken haar opvattingen over kunst en samenleving, over hoge en lage kunst, over toegepaste en autonome kunst, over kunst en leven, die goed aansloten bij de visie van *Arts et métiers graphiques*.

MARJAN STERCKX is als hoofddocente verbonden aan de Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent, en aan de Faculteit Architectuur en Kunst van de Universiteit Hasselt. Aan de PXL-MAD-Faculty is ze coördinator van de onderzoeksgroep MANUFrACTURE. Ze promoveerde aan de KU Leuven met een proefschrift over vrouwelijke beeldhouwers en hun werk in de publieke ruimte (Parijs, Londen, Brussel, ca. 1770-1953). Ze doceert vooral over de kunst en kunstpraktijk van de lange negentiende eeuw, gender en kunstgeschiedenis, en kunst en publieke ruimte. Haar onderzoeksinteresses zijn (raakvlakken tussen) negentiende- en vroegtwintigste-eeuwse beeldhouwkunst, fotografie, gender, en toegepaste kunsten. Ze is co-redactrice van de nieuwe publicatiereeks XIX. *Studies in Nineteenth-Century Art and Visual Cultures* van Brepols Publishers.

LITERATUUR

CORDELIÉ, Suzanne-F. 'Leur travail vu par elles-mêmes: III: L'art vu par Yvonne Serruys, sculpteur.' *La femme au travail* (1936): 8-10.

DE NÉREYS, Roger. 'Les femmes artistes: Yvonne Serruys (Mme Pierre Mille), sculpteur.' *Minerva. Le grand illustré féminin que toute femme intelligente doit lire* 2 (1926): 7.

DUMONT-WILDEN, Louis. 'Yvonne Serruys. sculpteur. À propos d'une inauguration récente.' *Gazette des Beaux-Arts* 5 (1921): 345-52.

EDOUARD, André. 'Yvonne Serruys.' *L'art et les artistes* 3:15 (1921): 393-98.

KÉMÉRI, Sandor. 'Une figure remarquable: le sculpteur Yvonne Mille-Serruys.' *Dimanches de la femme* (1933): 5.

- MALARDOT, Paule. 'Femmes d'aujourd'hui: Mme Yvonne Serruys.' *La femme de France* (1932): 12.
- SERRUYS, Yvonne. 'Emile Claus, peintre de figures.' *Gand artistique* 5:6 (1926): 109-113.
- . 'Le coton américain.' *Europe. Revue mensuelle* (1932): 130-141.
- . 'Comment je suis venue à la sculpture.' *Les cahiers nouveaux* 1:4 (1937): 1-4.
- . 'Pensées d'une femme.' *La Kahéna* 28 (1947): 115-19.
- STERCKX, Marjan. *Yvonne Serruys (1873-1953). Belgische beeldhouwster in Parijs*. Menen: Verraes - Stadsmuseum 't Schippershof, 2003.
- . 'Het fonds Druet-Vizzavona: een potentiële goudmijn.' *FotoMuseum Magazine* 30 (2004): 74-83.
- . 'Yvonne Serruys, buurvrouw van Camille Claudel.' *Gynaïka Magazine* 5:17 (2004): 20-24.
- . 'Lucie, Yvonne and Camille. A Chain of Women (Sculptors) in Paris, 1900-1945.' In *Genre, arts, société: 1900-1945*. Onder redactie van Patricia Izquierdo, 83-108. Paris: Inverses, 2012.
- . 'La chaîne des dames: le réseau d'une artiste à Paris, ca. 1900-1950.' In *La création au féminin: territoires et réseaux*. Onder redactie van Marianne Camus, Valérie Dupont and Valérie Morisson. Dijon: Presses Universitaires, [2016].
- VANRAES-VAN CAMP, Nicole. *Yvonne Serruys 1873-1953*. Menen: Verraes, 1987.